

〈思春期〉の位相

——ビクトル・エリセ『ラ・モルト・ルージュ』（2006）

についての考察

三宅 隆司

みやけ たかし

立教大学大学院 現代心理学研究科映像身体学専攻博士課程後期課程 映像身体学

I 〈思春期〉の位相と〈子供〉

1.1 エリセにおける〈子供〉

スペインの映画作家ビクトル・エリセが制作した『ラ・モルト・ルージュ』（2006）は、彼が5歳のときに経験した、初の映画体験を物語る作品である¹。したがって、その中心となる人物は子供なのだが、この映画作家における〈子供〉の存在の重要性は、いくら強調してもし過ぎることはない。エリセの全長編、すなわち『ミツバチのささやき』（1973）のアナ、『エル・スール』（1983）のエストレリヤ、そして『マルメロの陽光』（1992）制作の「インスピレーション」となったのは、画家ロペスが見た、子供の頃の夢なのだ（金谷 2010: 49; エリセ 2010: 144）²。

ただし、このエリセにおける〈子供〉たちは、その言葉から安易に連想されるような、純真無垢な存在³からはかけ離れている。彼らは、常に著しい緊張を伴った《移行》の最中に身を置いており⁴、その存在は、淀川長治が看破するよう

1 本稿での考察は、その映像分析だけでなく、文章化されてもいるナレーション（Erice 2007a など）や、作者自身による序文（Erice 2006: 86）にも多く言及する。エリセには、次のような言葉がある。彼は、『大人は判ってくれない』（1959）を観た後、初めて映画について書き始めたが、「それ以来、幾年もの歳月が過ぎ、何本かの映画を撮影するにも至ったが、今でも私は時々映画について書いている。あるいは別の言い方をすれば、ある映画作品を通じて、私は書くことで、われわれが自分の中に持っている秘密の話し相手との対話を続けているのである」（Erice 1995: 57）。このように、エリセにとって《映画について書くこと》は自律した意義を持つものであり、それは、映画を制作することと並ぶ、紛れもない一つの創造行為なのだ。この視座を共有することから、本稿は上記の手法をとるものである。

2 また、1998年に未制作に終わった『上海の約束』も、13歳の少年と少女を主人公としたものだった（Erice 2001a）。

3 本田（1983: 91）によれば、「（…）『無垢』と『暴力』は無縁とみなし、とりわけ、徹底的に暴力性を排除した無害の『無垢』と『子ども』を結び付けたのは、近代以降の創作に過ぎないといえそうである」。

4 エリセによれば、『ミツバチ [のささやき]』にも『エル・スール』にも描かれているのは、幼年期の終わりと次の段階への移行である（エリセ 1985: 3, [] 部引用者）。

に、「子役というその呼び名さえもがうとまれて、心がすすまない」(淀川 1985: 13)、その輪郭を絶えず揺らがせる、独自の〈子供〉の存在なのだ。このことは勿論、『ラ・モルト・ルージュ』の子供も例外ではない。後述するように、この子供もまた、強い緊張に身を晒され、決定的な移行の過程へと入り込むのである。

1.2 〈思春期〉の位相

ところでエリセは、その活動の初期にあたる、スペインの映画雑誌『ヌエストロ・シネ』における批評活動の中で、映画監督ジョセフ・フォン・スタンバーグの作家論である、「ジョセフ・フォン・スタンバーグの秘かな冒険」という文章を記している (Erice 1967 = 1985)⁵。そしてその中で、かつて大きな反響を得た映画が再上映されることの意義を掘り下げつつ、映画に存在する〈思春期 adolescencia〉を描き出すのである。

「数ヶ月前に、われわれはテレビで『モロッコ』(1930)を見る機会を得た」。エリセによれば、この『モロッコ』の再上映は、多大な反響を得たこの映画を封切り時に観、現在では一定の年齢に達した「成熟した観客」にとっては「厳しい試練」である。なぜなら、この映画に熱狂していたかつての自分、そのような「自らの極めて奥深い内面の一部が、無下に白日の下に曝されているかのごとく、避け難く裁かれているような感じを持たされる」からである (Erice 1967: 26=1985: 74)。すなわち、自らの制御も及び得ず「白日の下に曝される」のは、過ちも含めたかつての自分であり、それをこの再上映は、「成熟した観客」たちの眼前に容赦なく映し出すのである。

しかし、それでもエリセによれば、彼らをその再上映に立ち会わせる何かがある。それは、この「成熟した観客」たちが、かつて「あの漠然とした、何とも形容し難い不安にも似た感情」とともに出会った、今や「記憶の奥底に失われてしまったイメージと再会したいという欲望」である (Erice 1967: 26-27=1985: 74-75)。そしてエリセによれば、この「欲望」は、次のことから「完全に説明がつく」。

この欲望は、そうした [かつて多大な反響を得た] 映画の一般的内容が (…) 彼らのような成熟した観客にとって深く根ざしているものについての神話、すなわち、思春期の神話を表しているということから、完全に説

5 以下は拙訳だが、邦訳も参照した。

明がつくものである。(Erice 1967: 27=1985: 74, [] 部引用者)

つまり、「成熟した観客」たちは、先述した「厳しい試練」を伴ってでも、自らの「思春期」と出会うという「欲望」のために、この再上映へ赴くのである。したがって、「成熟した観客」は、この再上映で、苦い経験だけをするのではない。すなわち、「思春期の矛盾に満ちた強度の内に、『モロッコ』のような映画のイメージを見出した」という、「あの経験の、二度と繰り返しのきかぬ主人公で自分があったと悟ること、そして、ある神秘の僅少な断片の運び手たること」という「慰め *consuelo*」もまた、彼らにもたらされるのである (Erice 1967: 27=1985: 75)。しかし、この「慰め」は諸刃の剣なのである。それをもたらず、映画に存在する「思春期」というのは、それがまた「無下に白日の下に曝される」ゆえにこそ、先の「厳しい試練」が課せられるのであるから。

以上のようにして、エリセは、映画に存在する、いわば〈思春期〉の位相を描き出している⁶。これまでに見たように、それは、「厳しい試練」というある種の苦痛と、「慰め」というある種の喜びの二重の経験をもたらず、そうした位相である。そして、まさにこの位相こそが、この映画作家において多大な重要性を持つ、先述した、《移行》の最中にある子供の存在の根本なのだ。すなわち、この映画の本質的なレヴェルにおいて存在する、「矛盾に満ちた強度」としての〈思春期〉の位相、いうなれば不断の〈ゆらぎ〉としてのその位相を体現するものとして、彼らの存在はあるのだ。この文章でエリセは、その後の自らの映画作家としての核心の一つを、見事に描き抜いているのである。

1.3 エリセの〈リアリズム〉のパースペクティヴ

ここで同時に着目すべきことがある。それは、以上の考察が記された『ヌエストロ・シネ』でのエリセの活動においては、絶えず徹底した〈リアリズム〉のモチーフがあったということだ。それは、「詩人」の存在とともに描き出される、究極的には「超越的なもの」に対する批判にまで至るような (Erice 1962: 14-15)、徹頭徹尾「現実 *realidad*」にのみ即した、〈リアリズム〉のモチーフである⁷。した

6 Schefer (1997: 141 = 2012: 217-218) もまた、映画に存在する「永遠の思春期」を考察している。Uzal (2007) は、この著作からエリセ作品を考察している。

7 この点については、三宅 (2017) の中で詳論した。

がって、これまでに述べてきた〈思春期〉の位相、そしてそれがもたらす二重の経験というのは、超-現実的な何かでは些かもない。それらは、われわれが生きるこの現実に属するもの、あるいは、その中の或る位相なのである。この意味において、この〈思春期〉の位相とは、一定の年齢層と一般に理解される《思春期》とは異なった、エリセ独自の意味をもっている。この独自のパースペクティブが、絶えず念頭に置かれていなければならない。

2 『ラ・モルト・ルージュ』と〈思春期〉の位相

冒頭に言及した『ラ・モルト・ルージュ』は、この不断の〈ゆらぎ〉としての、〈思春期〉の位相をモチーフとした映画である。エリセはこの映画において、かつてないほど直接的に、自らの映画作家としての核心の一つをあらわしている。

2.1 「スケッチ」としての『ラ・モルト・ルージュ』——現存する過去

先述したように、この映画は、エリセが5歳のときに経験した、初の映画体験を語るものである。したがって、この映画には必然的に強い自伝性が伴っている。しかし、だからといって、この映画を《回想録》とみなすならば、その本質は丸ごと見落とされることとなるのだ。

映画に寄せた序文の中で、エリセは次のように語っている。この映画が、自分がかつて経験したことを語るものである以上、それは確かに、或る過去を回想するものである他はない。だが、そうであったとしても、この映画に描き出される内容を「回想している者は、誰なのだろうか?」。すなわち、この映画の回想の主体は、断じて定かではないし、決して自分でもない。こうした「主体の非一貫性」がこの映画には存在する、と (Erice 2006: 86)。

この一貫されぬ「主体」による回想というのは、常識的な理解におけるそれとは根本的に異なるものだろう。つまり、この場合の回想とは、《誰かの記憶》に関わるものではないのである。実際、映画に挿入されるエリセ自身によるナレーションは、作中の子供時代の経験を一人称で語らず、その主語は常に「少年 el niño」となっている。つまり、この映画は、もはや回想とも呼べないような、過去に関わる何かなのだ。それは何なのか。序文の中で、エリセは次のように述べる。

〈魂の調査官〉として、ジークムント・フロイトは語っていた。何ものも完全に忘却されることは決してない、と。そして、こうした回想の形態の外においてのみ、過去というのは新たに照らし出されうるのである。(Erice 2006: 86)

エリセによれば、この映画は、あらゆる意味における「回想の形態」の「外」にある。したがって、この映画は、全く《回想録》などではなく、彼の表現で言えば、「出来事の記録とは異なる何かを意味するであろう」ものである。それは、回想を写し取る「記録」ではなく、「時の経過が(…)個人の記憶や〈歴史〉の年代記双方にもたらす(…)空白の背後に横たわっているであろうものを明らかにすることができ」、そうして過去を新たに照らし出す、「スケッチ」なのだ(Erice 2006: 86)⁸。この映画は、過去についての、この「スケッチ」の試みなのである。

しかし、この「スケッチ」であることとは、どういうことなのか。別の言い方をすれば、それは、回想録、あるいは「記録」と何が異なるのか。「記録」は、《古くなった現在》としての過去を対象とする。このことは、回想の場合でも同様だろう。そこで過去というのは、現在へ時折取り戻されうるような、《古くなった現在》の集合体のように捉えられている。この一方で、エリセが語るような「スケッチ」は、全く異なる過去を対象としているのである。すなわち、実際にスケッチというものが眼前に存在する対象を描き上げるものであるように、ここで対象とされているものは、《現存するもの》としての過去なのである。この過去とは、回想されるものではない。言い換えれば、既にあったこと、そのために現在におけるその経験が、常に既存のものとして取り戻されるものでは全くない。スケッチというものが、常に新しい作品の創出であるように、この過去に関わるのは、絶えず創造なのだ。エリセは、自らの過去を物語るこの「スケッチ」の試みが、挫折を宿命付けられたものと語っている(Erice 2006: 86)。それはまさに、この映画が対象とする《現存するもの》としての過去が、予見不可能な創造として存在するものだからである。『ラ・モルト・ルージュ』とは、この現存する過去についての「スケッチ」なのだ。

この現存する過去というのは、些かも矛盾ではない。むしろ、「記録」というものの、あるいは、それを莫大に拡張した「〈歴史〉の年代記」に重ねられがちな、過

8 「スケッチ」は、原文ではsketchinessであるが、ここでは文意を踏まえて文中のように訳出した。

去という言葉の理解が取りこぼす、その存在の真実である。エリセによれば、この『ラ・モルト・ルージュ』という「スケッチ」とは、「現実(…)の異なる光景を見せる」ものである(Erice 2006: 86)。ここにもまた彼の〈リアリズム〉のモチーフが脈打っているが、まさにこの映画は、「現実」の内に在る現存する過去という「異なる光景」を、そうした「現実」の特異な位相を、「新たに照らし出」す映画なのだ。

2.2 現存する過去としての〈思春期〉の位相

ところで、スタンバーグ論で言われていた〈思春期〉の位相も、それと接する「成熟した観客」にとって、回想の対象としてあるのではない。というのは、先述したこの「観客」たちが被る苛烈な経験は、彼らがかつて生きた《古くなった現在》を回想するという枠組みを全く超え出ているからである。むしろ彼らは、自らの制御さえ及ばない現存に、そこで文字通りの意味で《出会って》いるのである。すなわち、〈思春期〉の位相という現存する過去に、である。先述したように、それは、われわれの生きるこの現実の内の或る位相、その不断の〈ゆらぎ〉の位相であって、その現実の存在と、彼らは《出会って》いるのだ。だからこそ、先の再上映は、安穩な回顧に終始するのではなく、実際の《出会い》が時としてそうであるように、「成熟した観客」たちを深く揺り動かす、予見不可能な、あの強烈な二重の経験をもたらしたのである。

2.3 『ラ・モルト・ルージュ』における〈思春期〉の位相

この節の冒頭で述べたように、『ラ・モルト・ルージュ』は、この〈思春期〉の位相をモチーフとした映画である。それはまさに、今見たようにこの映画が、現存する過去についての、すなわち〈思春期〉という現実の位相についての「スケッチ」だからである。そして、これもまた先述したことだが、エリセにおける〈子供〉とは、この位相を体現する存在としてある。この映画の子供(5歳のエリセ)もまたこの位相を体現している。しかし、この映画におけるそれは、先のスタンバーグ論の向こう側へと深化し、この位相の存在の核心を把握するのである。この映画が、その位相をモチーフとしているということの意味は、まさにそこにあるのだ。

では、『ラ・モルト・ルージュ』が描き出す所を辿ってみよう。その前に、映画の内容について説明しておきたい。

5歳のエリセは、2歳年上の姉に連れられて、かつてカジノ施設であったクルサル映画館へ、映画シャーロック・ホームズシリーズの一編である『緋色の爪』(1944)を観に行く。既に述べたように、この映画がエリセが初めて観る映画となるのだが、『ラ・モルト・ルージュ』が物語るのは、この経験にまつわる一連の出来事である。その範囲は、カジノ施設であったクルサル映画館の前史から、エリセが上映会場へと向かう足取り、そして上映終了後の家路や、その後に少年エリセがしばらく経験する「悪夢」、さらには、国際会議場となったクルサル映画館の現在にまで至るものである。本編は、当時の記録映像や再現映像によって構成されており、また先にも少し触れたように、全編に渡って状況の説明、あるいは独自の思索を展開する、エリセ自身のナレーションが挿入される。大まかな内容の説明としては以上ようになる。

それでは、映画が描き出す所を辿ることとしよう。スタンバーク論において〈思春期〉の位相が映画について描き出されていたように、この映画がそのモチーフに最も肉迫するのは、やはり映画に関するシークエンスにおいてである。すなわち、エリセが『緋色の爪』を観る、その経験が物語られるシークエンスにおいてであり、また後に詳述するが、その経験が彼に引き起こした、「悪夢」のシークエンスにおいてである。

2.4 「恐怖」映画としての『緋色の爪』

『緋色の爪』は、ホームズが事件を解決する探偵ものの映画である。しかしナレーションによれば、この映画は独自の特徴を持っていたのであり、この点をおさえておくことが極めて重要である。その特徴とは、この映画が多くのシーンにおいて闇夜の中で展開される強い怪奇色を伴ったものであり、当時の観客にとって「何よりもまず“恐怖”映画であった」ということだ (*La Morte Rouge*, 2009)⁹。そしてこの「恐怖」は、当時の観客にとって独特な内容をもっていた。すなわち、

(…) この場合、その恐怖は、その反響を荒廃した社会の雰囲気にもまで轟かせ、スクリーンの向こう側にまで広がっていたのである。一方でそれ

9 以下、『ラ・モルト・ルージュ』のナレーションを訳出、引用するがその際には、*La Morte Rouge* (DVD, Edición especial coleccionistas, Rosebud Films, 2009) を用いた。また、ナレーションを引用する際には最後に (*La Morte Rouge*, 2009) と明記する。なお訳出においては英訳Erice (2007a)、仏訳Erice (2007b) も参照した。

は、内戦の傷痕によるものであり、他方でそれは、終結したばかりの第二次世界大戦によるものであった。(La Morte Rouge, 2009)

『ラ・モルト・ルージュ』は、『緋色の爪』の上映を告知する新聞に記された、「1946年1月24日木曜日」の日付を映し出す。この映画の時代背景とみなしうるこの年は、語られている通り、第二次世界大戦終結の翌年であり、またスペイン内戦終結から7年ほどが経った頃である。この頃のスペインは、戒厳令がまだ解かれておらず、映画の舞台となっている社会には未だ根深い戦争の傷痕があった(関ほか 2008: 156-158)。ナレーションは、その傷痕に疼く社会の恐怖と、『緋色の爪』の「恐怖」との連続を語っているのである。そして『ラ・モルト・ルージュ』において、それは何よりもスペイン内戦の恐怖なのだ。

映画は、『緋色の爪』の上映に先立って、当時のスペインの映画館で慣例となっていた、NO-DO¹⁰の併映を再現する。NO-DOには抜き難く内戦の傷痕が刻み込まれており、未だニュース映画とフィクションの「区分を知らなかった」少年エリセにとっては、それが映し出すものと『緋色の爪』とが、「同じもの」として捉えられる(La Morte Rouge, 2009)。すなわち、彼の『緋色の爪』の経験とは、NO-DOに刻まれていた内戦の傷痕と渾然一体のものとして生きられるのである。しかもそのことは、彼個人のことにだけに留まるものではない。先の連続した恐怖は、この渾然一体が、上映会場全体に、ひいては、この『ラ・モルト・ルージュ』という映画全体に行き渡り尽くしていることを示している。いよいよ『緋色の爪』が上映される。その背後には、絶えずこの内戦の暗い影が潜在している。

2.5「秘密」の領域の開示

『緋色の爪』上映のシークエンスは、作品冒頭の架空の村ラ・モルト・ルージュ(エリセの映画の題名はここに由来している)の闇夜の光景から開始する。その後『ラ・モルト・ルージュ』は、この村の郵便配達人に身を隠し村人を惨殺するポッツによって展開される、映画の内容を圧縮して映し出してゆく。そして、少

10 1943年から1981年にかけて制作された政府のニュース映画。この期間に様々な制作形態の変更を経たものの、この映画の舞台である時代には政府の一機関として機能しており、「端的にいえば(…)視聴覚的情報に関する、フランコ体制による制度的表現であった」(AA. VV. 1998: 628; AA. VV. 2017)。

年エリセにとって、まずこの殺人の存在が衝撃を与えた。すなわち、彼はそこで初めて、「人間が死ぬ存在であり（…）人間が人間を殺すことのできる存在と知った」のである（*La Morte Rouge*, 2009）。以下に見るように、このように彼にとって未知であった領域が、次々と『緋色の爪』によって開示されてゆく。

殺人事件が展開されてゆく最中、少年は周囲を見回し始める。その眼に映るのは、目の前の殺人に何も動じていないかのような、大人たちの「注意深いが無感動な顔」である。なぜ恐ろしい殺人を前にして、彼らは無感動なままにスクリーンを見続けているのか。自分の内に湧いたこの「疑念」に対して、少年は彼なりの回答を引き出す。すなわち、彼らの態度とは、「黙ってスクリーンを見続ける」という、彼ら全員が受諾していた協約の結果に違いない、と。少年は、勿論そんな「協約」は知らない。こうやってさらに、彼にとって未知の、映画の表現でいえば「秘密」の領域が拡張する（*La Morte Rouge*, 2009）。

それはさらに拡張する。事件の犯人であるポッツもまた、そこへ拍車をかけるのだ。元俳優の設定をもったこの殺人鬼は、郵便配達人以外にも、犠牲者の女中になりすまして殺人を行なうなど、様々な扮装を凝らす。こんな「意のままにアイデンティティーを変えられる人間」（*La Morte Rouge*, 2009）のポッツもまた、少年に「秘密」を突きつけるのだ。少年は思うのである。扮装によってポッツが何者でもありえるのなら、それは「同時に誰もがポッツでありえる」、殺人鬼である「あの邪悪なポッツ」でありえるのではないかと（*La Morte Rouge*, 2009）。こうしてまた「秘密」の領域が、今度は明確な脅威を伴って、少年の前に広がるのである。

総じていえば、エリセの初の映画体験は、以上の漆黒の「秘密」の領域の直中に、彼を置き去っていったのである。この、映画が人にもたらす、莫大な「秘密」の領域の開示ということが、マルコス・ウサルも指摘しているように¹¹、初の映画体験から、『ラ・モルト・ルージュ』が描き出していることなのである。

2.6 恐怖と創造——〈問い〉の創出

先に言及した、『緋色の爪』の“恐怖”映画”としての側面の強調があるのも、

11 「『ミツバチのささやき』に出てくる」キノコにせよ、『ラ・モルト・ルージュ』の郵便配達人にせよ、そこで問題となっているのは、眼に見える形態というのはいき直されうるものであり、秘めたる陰謀を隠し持っているのではないかと疑われうるということである（Uzal 2007: 61, [] 部引用者）。

まさにこの故なのである。すなわち、その映画にあったのが、以上のような暴力的ですらある、莫大な「秘密」の領域の開示に他ならなかったからである。ナレーションも次のように語る。この「秘密」の領域との対峙は、少年に、「フィクションというもののもう一つの側面を感知させるもの」であった。すなわち、「そこから世界の無垢が漏れ出てゆく、現実の編目の中のブラックホールとしての側面を」と(*La Morte Rouge*, 2009)。確かに、『緋色の爪』を観ることによって、さまざまな「秘密」と直面した少年は、もはや素朴に彼を取り囲む世界を生きることができなくなってしまったことだろう。その意味で、「世界の無垢」は、『緋色の爪』という「フィクション」を通じて、彼の前から「漏れ出て」ってしまったのだ。そして彼に残されたのは、ただ莫大な「秘密」の領域だけであり、その漆黒の直中に、彼は置き去られてしまったのである。そこで彼を襲ったのは、既存の概念全てが揺るがされるような、もはや恐怖の経験であったに違いない。先の「恐怖」の強調は、本質的にこのことへと繋がっているのである。

しかし、この経験が、ただ苦いものとしてのみエリセに生きられたならば、決して『ラ・モルト・ルージュ』は制作されなかっただろう。この圧倒的恐怖によってこそ生み出される創造があったからこそ、彼はこの映画を創ったのである。映画も次のように語っている。以上の経験には同時に、彼の前に開示された「その秘密を暴く」という、「抗し難い力によって惹き付けられる、心かき乱す冒険」への魅力があった、と(*La Morte Rouge*, 2009)。

これまでに見てきた「秘密」の開示とは、その徹底性ゆえにこそ、極めて創造的な〈問い〉が創出される契機でもある。未知の漆黒の直中にある少年エリセは、それ故にこそ、未だ立てたこともない〈問い〉を創出し、全く新たな地平へと自らを開く契機にあるのだ。先の「冒険」が指すのは、この〈問い〉の創出に他ならない。あの「ブラックホール」を通じて、「世界の無垢」は、彼の前から去ってしまったかもしれない。しかし、この〈問い〉の創出という「冒険」の果てに、彼は再び「世界の無垢」へ通ずることを、これまでには全くなかった仕方で創り出しているのではないか。つまり、以上に見た彼の経験とは、圧倒的な恐怖であると同時に、それをさえ凌ぐ創造への端緒でもあるのだ。そして先述したように、これらのことが「フィクションというもの」、すなわち、『緋色の爪』のような《フィクションとしての映画》の「もう一つの側面」と結び付いているならば、以上の恐怖と創造から成る特権の瞬間とは、エリセにとって、〈映画〉の本質的なレヴェルに属すものとして存在しているのである。

2.7 詩的瞬間——『緋色の爪』の経験の正体

『ラ・モルト・ルーージュ』から少し離れるが、エリセは、以上のような映画における特権的瞬間を、《詩的瞬間》と呼称されうるものによって繰り返し考察している。その瞬間とは、映画において、「全ての意味が宙吊りの状態に留まり、そのようにして世界を認めることができるように」する瞬間（Erice 2008: 29）、あるいは、「それを通じて世界の美しさが現出する、全ての意味の原初的な揺動」としての、「あらゆる事象が初めて生じる特権的瞬間」である（Erice 2001a: 11）¹²。端的に言えば、映画において、意味作用が停止、あるいは根本的な揺らぎに入り込み、その著しい眩暈の最中「世界の美しさ」が現出する、そうした瞬間のことである。エリセによれば、映画とは、そうした「世界の美しさ」が現れ出る特権的瞬間を見つめる、「独自の視る眼」（Erice 2007c: 266）でありえるのだ。そして、次のようにも記している。その《詩的瞬間》という、「描き出し難い諸瞬間の中には、しばしば我々がかつてそうであった子供や思春期のシルエットが現存しているのである」（Erice 2007d: 55）。

しかし、この《詩的瞬間》を正確に理解するためには、エリセにおける《詩》の独自の意味を捉える必要がある。そのために、彼が『ヌエストロ・シネ』において描き出していた「詩人」の肖像を、ここで改めて振り返りたい¹³。

この時期のエリセの批評活動は、この「詩人」の描出を一つの柱として展開されたものであり、その中で彼は、この「詩人」がもつ或る特異性を描き出していた。それは、この存在が独自の形で人間の限界を超出するという特異性をもつ、ということである。そして、こうした「詩人」の肖像の描出が、彼独自の〈映画のリアリズム〉の思考を結実させていた。すなわち、映画が、或る人間的限界を超出して、現実の特異な位相を捉える力についての思考を、結実させていたのである。

この〈映画のリアリズム〉の思考に関しては説明が必要だろう。映画は視覚像を与えるものである。この点で、映画とは先ほどエリセが述べていたように「独自の視る眼」であり、別の言い方をすれば、独自の知覚を持つ存在である。しかし、当然ながらその「眼」、あるいは知覚とは、身体が持つそれではない。それは、カメラという機械が持つ眼であり、知覚なのだ。映画とは、こうした〈機械

12 訳出に際しては、仏訳にあたる Erice (2001b)、英訳にあたる Erice (2007e) も参照した。

13 この点に関する詳述は、三宅 (2017)。

による知覚」なのである（前田・江川 2016）。

エリセの〈映画のリアリズム〉の思考が描き出す、或る人間的限界を超出する映画の力というもの、まさにこの〈機械による知覚〉という、映画の特異性のことなのである。ジル・ドゥルーズの『シネマ』は、映画の同様の特異性に着目し、「自然的知覚」、すなわち、身体による知覚が持つ本性的傾向を「遡る」、その「利点」を指摘していた（Deleuze 1983: 85= 2008: 104）。ここで、アンリ・ベルクソンの知覚論に基づいて言われる身体による知覚が持つ本性的傾向とは、身体の行動との相関関係のもとに知覚が行なう、いわば世界の《縮減》のことである。しかし映画、あるいはそれを構成するカメラという「独自の視る眼」は、知覚を行なう存在でありつつも行動する身体を持たない。その故に、この《縮減》の傾向をそれ自体としては持たず、むしろそれを「遡る」「利点」を持つ。そしてそれは、「遡る」のである。つまり、映画という知覚が以上の特異性を持っているとしても、それは身体による知覚が捉えている以外の何か、すなわち、この現実以外の何かを捉えるのではない。それが捉えるのは、あくまでもわれわれの生きているこの現実である。この現実を、身体による知覚とは異なる位相において捉えるもの、それが映画という〈機械による知覚〉なのだ。

エリセの〈映画のリアリズム〉が思考していることも、まさにこのことなのだ。すなわち、映画は身体による知覚という人間的限界を超出して、現実をその特異な位相において捉える。エリセが、「詩人」の存在の描出を通じて思考していたのは、この〈機械による知覚〉という映画の特異性なのである。

こうした「詩人」の肖像が、先述した、エリセにおける《詩》の独自の意味を表している。以上に見たように、「詩人」は、身体による知覚という人間の限界を超出する存在であった。であれば、それが創り出す《詩》というのもまた、それが創造されるのは、この超出においてに他ならない。すなわち、エリセにおける《詩》とは、この現実の特異な位相への超出を常に折り込んだものとしてあるのだ。そして、この《詩》の意味は、先の《詩的瞬間》にも通ずるものでなければならない。したがって、この瞬間を今や次のようにより深く理解することができる。すなわち、その特権的瞬間とは、〈機械による知覚〉という映画の特異性が到達させる現実の特異な位相において、映画という「独自の視る眼」があらわすものなのだ、と。

以上のことを踏まえて、再び『ラ・モルト・ルージュ』へ戻ろう。『緋色の爪』によって少年エリセにもたらされた「秘密」の領域の開示とは、これまでに見てき

た《詩的瞬間》に他ならない。すなわち、現実の特異な位相に位置するその瞬間に生じる、意味作用の著しい眩暈である。それに直面したが故に、少年エリセが陥ったあの窮地は生じたのだ。そして同時に、それと共に生じた、この「秘密」を暴こうとする「冒険」への魅了についても、次のように理解を深めることができる。すなわち、この「冒険」の果てに、これまでには全くなかった仕方を通じうると考えられた「世界の無垢」が、以上の意味作用の眩暈と共に生じる《詩的瞬間》における「世界の美しさ」として現れ出るのである。そしてその現出こそが、この「冒険」の極北なのだ、と。先に見たように、この「冒険」とは、莫大な「秘密」の開示によってこそもたらされうる、〈問い〉の創出のことであつた。今理解できるのは、その〈問い〉というものが、現実の特異な位相における「世界の美しさ」の現出にこそ、すなわち、世界についての全く新たな地平への開かれにこそ繋がるものである、ということだ。その世界への新たな地平を開く〈問い〉の創出ということ、それこそが、「秘密」による圧倒的恐怖においてこそ生じうる創造の存在なのである。

2.8 「二重のゲーム」——現実の特異な位相としての〈思春期〉の位相

以上のように、『ラ・モルト・ルージュ』の映画のシークエンスが描き出しているのは、初の映画体験において、少年エリセが映画の《詩的瞬間》を目の当たりにした、ということなのだ。エリセはまた、この瞬間には「思春期のシルエットが現存している」と述べていた。映画はこの後、このシークエンスを別の形で変奏することで終幕へと向かう。ここで繙かれるのは、まさにこの〈思春期〉の存在なのであり、すなわち、以下に見る「悪夢」のシークエンスにおいて、映画はいよいよ自らのモチーフをあらわすのである。

『緋色の爪』を見てから、少年は、あの郵便配達人が自分を殺しに来るという恐怖に怯える「悪夢」の経験を繰り返すことになる。彼はそれを就寝直前に繰り返すのであるが、この夜の寝室における「悪夢」のシークエンスは、そのまま〈映画〉を模す形で展開される。寝室へ射し込む街の灯りから始まり、それに照らされる天井上に動く影によって進行するこのシークエンスは、そのまま〈映画〉を象っている[図1]。そしてこの、いわば〈映画〉そのものを表現するシークエンスの



図1

中で、『ラ・モルト・ルージュ』は、先の「悪夢」を語るのである。

ここまでこの「悪夢」は、恐怖の経験としてしか語られていないように思える。しかし、映画は次のように語るのである。この「悪夢」を経験するといったように、「ある映画作品が彼を取り乱させたとしても、すぐに、少しずつその傷口を癒すこととなる他の映画作品があった」(*La Morte Rouge*, 2009)。すなわち、この「悪夢」の経験とは単に恐怖の経験に終始されるものではなく、「その傷口を癒す」ものと表裏一体になった、二重のものとしてあるのだ。しかしそのことは既に、少年エリセに決定的な経験を与えた『緋色の爪』が、ほとんど一つの映画作品であることを超えて指し示していたことである。つまり『緋色の爪』に、恐怖と創造から成る二重性があったように、それが引き起こしたこの「悪夢」にもまた、この恐怖と「その傷口を癒す」ものから成る二重性があるのだ。そして先述したように、このシークエンスが〈映画〉そのものを表現するものであるならば、『ラ・モルト・ルージュ』がここで描き出すものは、〈映画〉そのものに在る二重性の存在なのである。まさに、少年エリセが〈映画〉に見出したのは、その二重性、独特な「二重のゲーム」の存在なのだ。すなわち、

このスクリーンから訪れる痛みと慰め、苦しみと喜びの二重のゲームが、少年と動く映像との矛盾した関係を築き上げたのである。(*La Morte Rouge*, 2009)

こうしてこの映画に、スタンバーク論に描き出されていた〈思春期〉の位相があらわれる。すなわち、ここに言われている「二重のゲーム」とは、先に言われていた、「厳しい試練」と「慰め」の二重の経験のことである。そしてそこで、この二重の経験が発生する位相は、不断の〈ゆらぎ〉の位相として描き出されていた。この映画の「悪夢」のシークエンスにあらわれているのは、まさにこの位相の存在なのだ。ただしそれは、この映画において一層の深化を遂げている。

「二重のゲーム」に言われている、「痛み」、「苦しみ」とは、そして「慰め」、「喜び」とは何であったか。これまでに見てきたように、前者は恐怖の経験としての意味作用の著しい眩暈であり、後者はそれと共に生じる、世界への新たな地平を開く〈問い〉の創出である。そして、これもまた既に見たように、この二重の発生、あるいは「二重のゲーム」が生じるのは、〈機械による知覚〉としての映画の特異性が到達させる、現実の特異な位相においてである。このシークエンスは、

先述した展開と共に、独特な音の構成を持っている。当初、街頭から届く音と寝室に響く時計の音と共に始まるそれは、やがて幻想的なピアノ曲へと移行する。ここにある、時計の音と音楽の関係は、エリセ映画においてしばしば、重大な《転換》を表してきた¹⁴。この映画においてそれは、まさに現実の特異な位相への《転換》を表しているのである。そして映画が描き出しているのは、その現実の特異な位相こそ、あの二重の発生、「二重のゲーム」をもたらす、〈思春期〉の位相なのだ、ということなのだ。

われわれの生きるこの現実には、〈思春期〉の位相が存在する。その位相は、意味作用の著しい眩暈を引き起こし、同時に、世界への新たな地平を開く〈問い〉を創出する。映画が人にもたらすのは、この位相との出会いなのである。様々な文章、映画作品によって、エリセが映画について思考していることは、このことなのだ。『ラ・モルト・ルージュ』において、少年エリセが初の映画体験によって得たのも、この出会いなのである。

2.9 思春期への生成変化——〈思春期〉の位相における二重の発生の正体

先の2.2における考察の中で、〈思春期〉の位相とは、まさにこうした《出会う》ものであることを述べた。人は、それを回想するのではなく、それと《出会う》のであり、そしてそのことによって、それに〈なる〉のだ。映画は、この〈思春期への生成変化〉を創出するのである。ドゥルーズ＝ガタリは、こうした生成変化における、「本質的に流動的で、決して平衡に達することのないブロック」を考察している。すなわち、「生成変化は常に二つを対にしておこなわれるということ、そして〈なる〉対象も〈なる〉当人と同様に生成変化をとげる」のであって、この同時発生が無際限な生成変化の流れを創り出し、それによって創造される、「決して平衡に達することのないブロック」が生み出されるのである（Deleuze et Guattari 1980: 374-375 = 2010: (中) 303）。

なぜ〈思春期〉の位相との出会いは、著しい眩暈を伴った先の二重の発生をもたらすのか。それはまさに、その出会いがこの「ブロック」を創り出し、その生成変化の怒濤の内に人を置き、その怒濤こそがもたらしうる創造を、人に与えるからである。現実の特異な位相である〈思春期〉の位相とは、この生成変化の怒

14 「ライフライン」(2002)において、様々な形で示される時計の音から、子守唄への音の移行は、生命の危機が迫る新生児がそこから救出されるという、決定的《転換》に共存していた。

濤をもたらし、絶えざる変化としての現実の位相、先述したように、不断の〈ゆらぎ〉の位相であるのだ。

初の映画体験において、少年エリセはこの〈思春期〉の位相と出会い、著しい恐怖を伴いつつも、世界への新たな地平を開く契機が彼にはもたらされた。この新たな領野への《移行》へ突入する5歳の少年エリセの経験を描き出すもの、それがこの『ラ・モルト・ルージュ』なのである。そして序文の中で言われていた、そこにある「主体の非一貫性」とは、その経験が、個人的レベルに属さないことを表している。すなわち、そこに描き出されているものは、これまでに見てきたように、〈映画〉そのものについてのものなのである。この意味において、この少年エリセは、やはり全くエリセにおける〈子供〉の存在なのだ。すなわち、《移行》の最中にあるその存在は、不断の〈ゆらぎ〉としての〈思春期〉の位相がもたらす生成変化を体現する者として、この映画の内に在るのだ。

3 〈開き〉としての〈思春期〉の位相

3.1 「二重のゲーム」と内戦の影

この「二重のゲーム」の背後には内戦の影があった。先述したのは、『緋色の爪』上映に射すその影であったが、この「ゲーム」そのものにも、その影が投げかけられているのである。

この「悪夢」に少年エリセが苦しむ頃、一緒に映画を観た姉は寢床へ向かう弟に対して「新たな遊び」を考案する。すなわち、彼の恐怖の源泉となっている記憶を刺激すべく、「郵便配達人がやってくる！」と繰り返すのである。意地の悪い悪戯だが、この「新たな遊び」について、映画は次のように語るのである。

おそらくだが、姉は、心の底では、彼女自身が感じていた恐怖を追い払おうとしていたのである。彼女が爆撃の恐怖に曝されていたもっと幼い頃、内戦の脅威に取り囲まれたマドリードに蓄積されていた、彼方からやってきた恐怖を。(La Morte Rouge, 2009)

こう語った後、映画は痛ましい内戦の記録写真を映し出してゆく。それに続けられるのが、先の「悪夢」のシークエンスなのであるが、そこにあらわれる「二

重のゲーム」にあった恐怖には、この内戦の悲惨が不可避に浸透しているのである。この「二重のゲーム」に横溢する恐怖には——しかし、その甚大さ故にこそ、世界への新たな地平を開く〈問い〉を創出しうる恐怖には——抜き難く内戦の悲惨が結び付けられている。しかし、だからこそ、何故これまでに見てきた〈思春期〉の位相の存在があるのか、それをあらわす映画の存在があるのか、さらにいえば、それらがいかに貴いものであるのかを、映画は明確に浮き彫りにするのである。この映画が、絶えず暗い影を背負い続けていることの意味は、まさにそこにあるのだ。

3.2 エリセの内戦についての認識——完全な《閉塞》

これまでに見たように、この映画における内戦の認識は、一貫してネガティブなものである。それが示唆するように、エリセ自身のその認識も全く悲嘆的なものである¹⁵。スペイン内戦は、人民戦線を結成していた共和派陣営と、それに対して軍事蜂起し後に独裁政権を樹立する反乱軍陣営によって争われ、反ファシズムを象徴する闘いとして世界各国から前者への支持が叫ばれた。しかし、勝利したのは反乱軍陣営であった。共和派陣営の人々は、この強烈な挫折に打ちひしがれたのである。この敗北について、共和派陣営を支持した国外の人々は、それがただ敗北に終始するものではないことを様々な形で言い表しもした。しかし——エリセは、次のように言う。

その勝利は、少なくともその最も本質的で究極的な次元においては、幾年を経ても、スペイン共和派の人々にとってのものではなかった。すなわち、戦闘の前線に立って、第二次世界大戦の間ファシズムと闘い続けた人々、強制収容所の中で亡くなった人々、そして幾年もの間亡命の生活を強いられた人々にとっては、その勝利は自分のものではありえなかったのである。(Erice 2012: 34)¹⁶

内戦に敗北したスペイン共和派の人々についてのエリセの認識は、極めて絶望

15 Erice (2012: 33) によれば、「この歴史上の染みには、私たちにとってロマンティックな慰めとして役立つものは何もない」。

16 内戦後に亡命したスペイン共和派の多くは、第二次世界大戦でも国外で反ファシズム活動を続けた（ビーヴァー 2011: (下) 432)。

的なものになっている。この人々について、彼はまた「内的な亡命者」というものを語っている。内戦終結後に、スペイン共和派の人々の中には国外へと亡命する者もいた。しかし、様々な事情から多くは国内に留まり、生きにくい戦後の社会の中で生活せざるを得なかった。このように、「新しい社会を共有できず」、かといって反発は不可能であった為に、「社会から押しつけられるモラルを持たされ、自分自身から亡命しなければいけなかった」人々、これが「内的な亡命者」である（エリセ 1993: 64）¹⁷。

誰も一人の人間である以上、自分自身から逃れ去ることなどではしない。したがって、この「内的な亡命者」は、一切の未来を断たれた行き詰まりの状態にある他はない。エリセにとって内戦とは、この完全な《閉塞》へと繋がっているのである。

3.3 「映画と呼ばれる土地」——〈開き〉としての〈思春期〉の位相

何故『ラ・モルト・ルージュ』は、恐怖を伴う〈問い〉の創出を、それがもたらす〈開き〉を描き出していたのか。それは間違いなく、この《閉塞》に対する〈開き〉をこそ、この映画が思考していたからである。そしてそうしたもののこそ、エリセが思考する〈思春期〉の位相に他ならないからである¹⁸。

「悪夢」のシークエンスの後、映画は最終部において、『緋色の爪』の監督であるロイ・ウィリアム・ニールについて語る。映画が語るのは、この映画監督が、「ボッツ同様（…）全くの架空の人物であった」ということである。つまり、それは芸名だったのであり、その名の映画監督とは、『緋色の爪』同様の全くの想像物だったのだ、と。そして、この映画監督のプロフィールを述べた後、次のように語る。

彼は或る土地を創造した。ラ・モルト・ルージュという、地図上には見つ

17 エリセはまた、この「内的な亡命者」を現代におけるテーマとしても語っている（エリセ 1993: 64）。このことは、以下に考察することが、スペイン内戦という歴史的枠組みを超える、普遍性をもちうることを示唆している。

18 先述したように、この映画の物語る範囲は、上映会場であったクルサル映画館の前史にまで及ぶものであるが、その中で映画は、この前史における「野心」の「挫折」を映し出す。すなわち、映画館が前にそうであったカジノ施設による繁栄を志した者たちの、その閉鎖による「挫折」である（La Morte Rouge, 2009）。そして、そこへ〈映画〉が現れたのだ。この描き出し方は、映画が何よりも挫折（今問題としている《閉塞》も、スペイン共和派の挫折に根を持つものだった）を克服するものとしてあることを示している。

からぬ国にある、映画と呼ばれる土地を。(La Morte Rouge, 2009)

『緋色の爪』は、その監督も含めた一切でもって、少年エリセに、この「映画と呼ばれる土地」を開示したのである。彼の初の映画体験とは、映画の表現に倣うならば、この「土地」との出会いだったのだ。

ところで、この「土地」はここで初めて語られたものではない。『上海の約束』に関する文章の中でも、エリセはそれを語っている。この作品は、重病の少女スサーナをヒロインとし、彼女には生き別れた父がいる。ある時から彼女に、上海にいと自称する父から、その土地を喚起させる贈り物が届き始める。そして彼女は、それを通じて上海という未知の土地での父との再会を夢見る。こうした内容を持つ『上海の約束』について、エリセは次のことを強調するのである。その題名にもかかわらず、作品に実際の上海は出てこず、したがって、以上のようなスサーナの「より良い未来への希望」は、贈り物だけから、つまり彼女の《想像力》だけから創り出されるものなのだ、と。そして、続けて記す。

映画人として、私は、想像力を通じてでしか、本当の意味で上海を旅することはできなかった——今後もおそらくそうだろう——。次のような文章がある。「映画人は、いかなる地図上にも描かれていない国に、今なお住んでいる。なぜなら、その国が彼ら全てを包み込んでいるからである。その国とは、映画のことである (…)」。(Erice 2001b: 141)¹⁹

ここに言われている映画という「国」、すなわち、あの「映画と呼ばれる土地」とは、「想像力」の存在を介して、明白にスサーナにとっての上海、つまり、彼女の「より良い未来への希望」と結び付けられている。したがってその「土地」とは、この「希望」を結実させるその場なのである。エリセが初の映画体験で出会ったのも、この「映画と呼ばれる土地」であったが、それもまた、この「希望」を結実させる場としてのそれだったのだ。

この「土地」は、繰り返し《想像力》と結び付けられても、断じてエリセはそれを非－実在とはしない。それは、彼の表現でいえば、希望の結実を実現させる「世界の約束」(Erice 2001b: 141) なのだ。繰り返し述べたように、エリセに一

19 文中に引用されているのは、Daney et Skorecki (1999) である。



図2 解体中の過去のクルサル映画館(図3ともに、数ショットある内の2ショット)



図3 国際会議場となった現在のクルサル映画館



図4

貫されているのは〈リアリズム〉のモチーフである。したがって、この希望の結実を約束する「映画と呼ばれる土地」は、この現実にあるものであり、それこそまさにあの〈開き〉としての〈思春期〉の位相なのである。

映画は、時代と共に変遷するクルサル映画館の姿を映し出しつつ、オープニング・ショットでもあった海のショットで幕を閉じる〔図2, 3, 4〕。この海について映画は語っている。あらゆるものは時と共に消え去ってしまうが、「ただ海だけが絶えず在ると言えるのかもしれない」、と(*La Morte Rouge*, 2009)。この「絶えず在る」海に終わるショットの一連が示しているのは、まさに少年エリセがクルサル映画館で見たもの、すなわち〈開き〉としての〈思春期〉の位相が、「絶えず在る」存在であることに他ならない。いかなる絶望的な閉塞の内に閉じ込められようとも、それを開き、そこに未来を切り拓かせるものが、この現実の内には必ずある。どれだけの恐怖を伴ってさえ、そうした希望を抱くことのできる何かが、必ずこの現実の内にはあるのだ。内戦の悲惨を背負った『ラ・モルト・ルージュ』があらわしているのは、そうした現実の位相としての、〈思春期〉の位相の存在なのである²⁰。

20 注11で取り上げたウサールの論考は、そこで述べた疑念が発生した後、エリセの映画は、「理解不可能な世界を理解しうるために神話へ訴えかける」としている(Uzal 2007: 64)。この「神話」の表現は、同書に収められている Tessé (2007: 42) でも用いられているように、エリセを論じる上でしばしば使われる表現である。しかし、以上に考察してきたように、エリセが究極的な点で行なっていることは、「神話へ訴えかける」といった抽象的な事柄ではなく、〈思春期〉の位相とともに成立するリアリズムのモチーフからなる、現実と密接な関係をもった、極めて実際的な事柄なのである。この視座から捉えられるべきエリセの価値が、未だ多く潜在しているだろう。

- AA. VV., 1998, *Diccionario del Cine Español: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Madrid: Alianza Editorial.
- AA. VV., 2017, “nodo²”, *Diccionario de la lengua española – Edición del Tricentenario*, 19 Septiembre 2017, <<http://dle.rae.es/>>.
- アントニー・ビーヴァー、2011、『スペイン内戦——1936-1939』（上・下）根岸隆夫訳、みすず書房。
- Daney, Serge et Louis Skorecki, 1999, “L’Homme à la caméra,” en *Serge Daney: Itinéraire d’un Ciné-fils*, éd. Christian Delage, Paris: Jean-Michel Place: 133.
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1: L’image-Mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit. (= 2008、『シネマ 1＊運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit. (= 2010、『千のプラトー——資本主義と分裂症』（上・中・下）宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出文庫。)
- Erice, Víctor, 1962, “Responsabilidad y Significación Estética de una Crítica Nacional,” *Nuestro Cine*, núm. 15: 8-18.
- Erice, Víctor, 1967, “La Aventura Secreta de Josef von Sternberg,” *Nuestro Cine*, núm. 58: 15-28. (=1985,「スタンバーグの秘かな冒険」野谷文昭訳、『季刊リュミエール』1: 68-75。)
- ビクトル・エリセ、1985、「ミツパチの巣箱を出て——ビクトル・エリセ自作を語る」、『ミツパチのささやき パンフレット』シネヴィヴァン六本木: 2-5。
- ビクトル・エリセ、1993、「人間データバンク 93 14回ビクトル・エリセ 『世界一寡黙な映画監督』の誰にもいわない私生活」、『週刊朝日』4月23日: 62-65。
- Erice, Víctor, 1995, “Un Film de la Nuit: Quelques Notes sur *They Live by Night* de Nicholas Ray,” traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 15: 57-65.
- Erice, Víctor, 2001a, *La Promesa de Shanghai: Guión cinematográfico de Víctor Erice*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Erice, Víctor, 2001b, “Amère Victoire,” traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 37: 138-141.
- Erice, Víctor, 2006, “La Morte Rouge,” en *Erice Kiarostami: Correspondences*, exhibition catalogue, 10 February - 21 May 2006, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona; 4 July - 24 September 2006, La Casa Encendida, Madrid: 86-95.
- Erice, Víctor, 2007a, “La Morte Rouge: Soliloquy,” translated by Steve Wenz in *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*, Rev. ed. Linda C. Ehrlich, Lanham, Md.: Scarecrow Press: 296-300.
- Erice, Víctor, 2007b, “La Morte Rouge,” traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 64: 56-62.
- Erice, Víctor, 2007c, “Cinema and Poetry,” translated by Guy H. Wood and Julie H. Croy in *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*: 265-266.
- Erice, Víctor, 2007d, “Can You See Now? (¿Puedes ver ahora?): A Detailed Commentary about a Sequence in *City Lights*,” translated by Julie H. Croy and Guy H. Wood in *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*: 54-59.
- Erice, Víctor, 2007e, “To the Cinema, In Memoriam (Al cine, in memoriam),” translated by Linda C. Ehrlich in *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*: 60-62.
- Erice, Víctor, 2008, “La Vida y Nada Más,” en *La Evidencia del Filme: el Cine de Abbas Kiarostami*, por Jean-Luc Nancy, traducido por Irene Antón y Gadea Cabanillas, Madrid: Errata Naturae Editores: 21-29.
- ビクトル・エリセ、2010、「ビクトル・エリセとの対話（一九九二年）」、遠山純夫編『ビクトル・

エリセ（紀伊國屋映画叢書2）』紀伊國屋書店：142-159。

Erice, Víctor, 2012, "André Malraux: de *Sierra de Teruel* (1939) à *Espoir* (1945)," traduit par Marie Delporte, *Trafic*, 81: 27-35.

本田和子、1983、『子どもの領野から』人文書院。

金谷重朗、2010、「関連作品解説『マルメロの陽光』」、遠山純夫編『ビクトル・エリセ（紀伊國屋映画叢書2）』紀伊國屋書店：46-49。

前田英樹・江川隆男、2016、「何を〈映像身体学〉と呼ぶのか」、『立教映像身体学研究』4: 1-15。

三宅隆司、2017、「〈詩人〉の肖像——*Nuestro cine*におけるビクトル・エリセの批評活動についての考察」、『立教映像身体学研究』5: 1-26。

Schefer, Jean Louis, 1997, *L'homme Ordinaire du Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma, ser. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. (= 2012、『映画を見に行く 普通の男——映画の夜と戦争』丹生谷貴志訳、現代思潮新社。)

関哲行・立石博高・中塚次郎編、2008、『世界歴史大系 スペイン史2——近現代・地域からの視座』山川出版社。

Tessé, Jean-Philippe, 2007, "Le Présent Fantastique," en *Víctor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondances*, exhibition catalogue, 19 September 2007 – 7 January 2008, Centre Pompidou, Paris: 34-43.

Uzal, Marcos, 2007, "Le Regard Fixe de L'enfance: À propos de *L'esprit de la Ruche*," en *Víctor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondances*: 58-67.

淀川長治、1985、「怪物フランケンシュタインとオルゴール懐中時計と井戸のある一軒家。『ミツバチのささやき』の可愛いアナ。」、『ミツバチのささやき パンフレット』シネヴィヴァン 六本木：12-13。